Capolavori riscoperti, restaurati e restituiti alla cultura

DIPINTI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

Prima del noto sovvertimento al vertice dell'Istituto, la Direzione del Museo Civico di Pordenone fu in tempo a ordinare e a presentare, ad iniziativa e con la collaborazione fattiva di cittadini nel contempo unitisi in comitato promotore della costituenda Associazione « Amici dei Musei » della provincia di Pordenone, una mostra di una ventina di « Capolavori riscoperti, restaurati e restituiti alla cultura ». Tale il titolo della mostra, tenutasi dal 26 gennaio al 10 febbraio 1974 in tre sale del Museo, suggerito dai benemeriti promotori; che, per memoria e perché corrispondente alla effettiva qualità delle opere di cui si tratta, si conserva in testa a queste note: destinate a brevemente dar conto di una parte della mostra stessa.

Questa si articolava in due sezioni. La prima presentava didatticamente le quattro portelle di Giovanni Antonio Pordenone componenti la decorazione del fonte battesimale della cattedrale e le corrispondenti tele di Giovanni Maria Calderari: l'uno e l'altro — e il primo di gran lunga piú rilevante — recuperi d'ordine assieme conservativo e critico; di cui si è già prima riferito ampiamente — anche perché il fatto implicava la ragione stessa immediata del costituirsi, nel 1971, ad opera di chi scrive, del laboratorio di restauro del Museo di Pordenone — in altra sede. Della seconda sezione, comprendente opere inedite di pittori friulani e veneti del Seicento e Settecento, non s'era finora trattato. Se ne dà qui breve rendiconto, per l'ospitalità cordiale de « Il Noncello », a mo' di succinto catalogo postumo: affinché i dipinti allora esposti alla pubblica ammirazione — che difatti largamente riscossero — siano piú durevolmente fatti noti, come la loro qualità comporta.

Va precisato, al proposito, che unicamente il criterio qualitativo ha presieduto — in questo come in ogni altro caso consimile — alla scelta

delle opere esposte, risultanti da una selezione accurata e rigorosa dei molti dipinti passati durante l'anno decorso per il laboratorio di restauro e ivi risarciti sotto la direzione dello scrivente, nonché dei molti altri dal medesimo conosciuti e schedati, durante lo stesso periodo, nell'adempimento delle sue funzioni di ufficio, nelle quali il direttore del Museo volle far rientrare una collaborazione attiva all'opera di salvaguardia e di conservazione dei beni culturali della città e della provincia, estesa alle opere d'arte di destinazione ecclesiale e di raccolte private: obbligo che, per legge, incombe allo Stato, in carenza di mezzi del quale ogni apporto qualificato — tanto piú nelle presenti emergenze che minacciano estrema rovina per il patrimonio artistico del paese — deve considerarsi prezioso.

Per quanto concerne il laboratorio di restauro, è perfino ovvio — ma in questa sede civica può esser giusto farlo — sottolineare che un direttore di museo conosce bensí *tutte* le opere che entrano nel laboratorio, che dell'Istituto di cui egli è responsabile è uno strumento operativo, fra i molti; ma, essendo chiaro che il restauratore ha *anche* una sua clientela privata nella proprietà della quale possono, *faute-de-mieux,* figurare dipinti anche non eccellenti, per non dire addirittura di basso livello qualitativo, di siffatti prodotti, il direttore, che pur ne tiene buona nota amministrativa, da critico, farà come « non-si-accorgesse », perché non interessanto sul piano scientifico, essendo al di sotto di quel quoziente minimo qualitativo che meriti considerazione; e tanto meno additerà alla pubblica ammirazione, lasciandoli — con discrezione, servita da quel filtro critico che si diceva alla base del quale sono sensibilità e preparazione professionale — nell'oblio penombrato che meritano: ed è altrettanto evidente che solo uno sciocco — o un interessato — potrebbe aspettarsi, e magari presuntuosamente pretendere, il contrario (ciò che, sia detto per inciso, penosamente purtroppo talvolta accade; com'è nell'indole dell'umana miseria).

* * *

La rassegna, che comprendeva otto dipinti inediti di cui si dà conto articolatamente nelle schede che seguono, si apriva con una superba rappresentazione di storia sacra di Antonio Carneo, il caposcuola del nostro Seicento, rorida di impasti sensuali in cui il racconto si dilata in un'immagine tipicamente barocca. La tradizione culturale secentesca è anche alla base della formazione e della prima maturità di Sebastiano Ricci; e si libera, all'alba del nuovo secolo, in forme piú lievi che, conservando la solidità delle strutture tardobarocche, preludono alle movenze aggraziate del rococò, come documentava, alla mostra, l'interpretazione della favola di Amore e Psiche ad opera del caposcuola del Settecento veneziano, pioniere in una linea che fu fatta propria dal Tiepolo.

Nella generazione che segue, questo discorso poetico fu portato avanti parallelamente, in Friuli, da Nicola Grassi, di cui qui si pubblica un

grandioso dipinto, firmato, espressione intensa e splendidamente risolta del suo patetismo lirico. Piú teso ed estroverso, quasi in una accezione « espressionista » del suo tempo carico di fermenti, il colorismo di tocco di Giambattista Crosato.

L'evasione arcadica dalla realtà tocca probabilmente il suo momento piú affascinante nel Settecento europeo con l'opera di Jacopo Amigoni, pittore napoletano fattosi di elezione veneziano, attivo in quasi ogni centro culturale d'Europa, e testimoniato, in questo territorio, dalla bella pala di Prata.

Concludevano la rassegna opere di Francesco Guardi e di Gian Domenico Tiepolo: del primo, il grande, commosso cantore del tramonto ormai prossimo di Venezia, nelle meno consuete quanto interessanti applicazioni « di figura » e « di fiori »; del Tiepolo, una sensitiva e nostalgica evocazione dell'« eroica » pittura paterna, interprete gioiosa e pura, nel secolo dei lumi, di un mondo irreparabilmente in declino.

1. ANTONIO CARNEO (Concordia Sagittaria 1637 - Portogruaro 1692)

È notorio che il Seicento veneto è, per la pittura, un secolo di crisi. Ma è una crisi coerente e feconda. Coerente, perché la crisi della pittura, che segue alla scomparsa dei grandi maestri del Cinquecento, coincide anche con il venir meno dei presupposti politici che avevano caratterizzato il secolo precedente e ne avevano sotteso l'espressione artistica — supporti d'indole ideologica come economica: esempio, l'opera del Palladio e del Veronese in relazione alla « civiltà delle ville », corrispondente alla riconversione dell'economia, da commerciale e marittima che era, in agricola e territoriale —; sicché Venezia, e il suo dominio, danno anche nel Seicento — s'intende, come sempre, nei casi migliori, che possono assumersi a portavoce di una situazione storica — ciò che realmente han da dare.

Il lavorare « di maniera », ossia d'intelletto, criticamente, sugli esempi del passato e avvalendosi di ogni stimolazione suggerita da apporti di altre culture, comporta un progressivo affinamento degli strumenti linguistici — ormai concepiti come fine a se stessi — fino a renderli adeguati all'espressione di contenuti nuovi e diversi. È cosí che la lunga crisi di elaborazione del Seicento veneto si palesa feconda per l'arte del nuovo secolo, che in essa affonda le sue radici, non potendo fare a meno, si direbbe, di nessuna delle componenti di essa.

Ho l'impressione che pochi quadri siano altrettanto efficacemente rappresentativi di una tale realtà, come questo *Cristo della moneta* (a olio su tela di cm 76 x 109) di Antonio Carneo, per ogni verso: la situazione storica, gli apporti « esterni », l'elaborazione interna all'opera del pittore. Quest'ultimo aspetto, contempla l'esistenza di un'altra redazione dello stesso soggetto, di dimensioni alquanto maggiori, nella chiesa di San Giacomo a Udine (riprodotta in: Rizzi, 1960, tav. 13). La tela udinese è, inoltre, assai piú oblunga. Nel caso del Carneo, ingegno tumultuoso tipicamente barocco e secentescamente « veneto » ossia squisitamente pittorico,

non ha importanza stabilire quale delle due redazioni venga prima e quale dopo — non ad altro è dovuta la pratica impossibilità di formularne, da sempre, una cronologia —; se l'opera presente rappresenti cioè la prima idea o risulti da riduzione rispetto all'altra realizzazione. Ciò che conta è precisamente il « passaggio » dall'un momento all'altro, la mobilità del farsi pittorico; dal momento che si è scoperto il piacere della « pittura per la pittura », l'oggettivarsi non è tanto dell'invenzione — perché questa fa tutt'uno con il mezzo linguistico — quanto della pittura medesima.

Donde l'esercizio del dilatare o del ridurre, che il confronto di quest'opera con la redazione udinese permette di constatare. Quando il Carneo — puntiamo sulla seconda ipotesi, esemplificativamente, poiché il processo critico è reversibile — « riduce » in termini piú limitati la rappresentazione, di fatto la condensa, recando in primo piano i personaggi e caricando vieppiú l'opera di quella tensione emozionale che sta alla radice del racconto evangelico e che il suo temperamento istintuale tende ad estrarre e far affiorare in superficie.

Ancora. Esistono, di tale soggetto, illustri precedenti, per esempio tizianeschi. Il Carneo ne dilata e ne forza l'interpretazione, fino a renderla del tutto autonoma; poi, si compiace di citare alla lettera Tiziano, nella figura di profilo a sinistra.

Gli apporti esterni coevi e i precedenti immediati: da Luca Giordano,

a Mattia Preti, allo Strozzi, ci sono tutti i maggiori. La tipologia e il « naturalismo » di Luca prima maniera; i chiasmi strutturali del comporre e il chiaroscuro drammatico del Preti; il « caricare » allucinato del Vecchia; il veicolo pittorico avvolgente, sensuoso e fluido, che tale rimane nonostante la condotta grassa e sugosa della pennellata, risolto nel trascolorare perlaceo in superficie, come nello Strozzi.

È significativo che un'opera come questa del Carneo — di tutta la sua produzione, e della sua parte migliore, estremamente rappresentativa come altre poche — indichi con tale chiarezza i punti di convergenza della pittura napoletana e della genovese con la nostra cultura. Perché ne risulta, anche, piú precisamente definita la posizione del pittore nel contesto del Seicento friulano-veneto; che è quanto dire veneto, *tout-court*. Una posizione che, nonostante ogni apparenza, è di centralità: quanto a gusto e a risultanze di stile. Detto in altre parole: parlare di pittura friulana, a proposito del Carneo come piú generalmente, ha un senso se con questa nominazione s'intende riferirsi a una provincia artistica della pittura veneta. La lettura del dipinto in esame è, anche per questo, paradigmatica. Questa è una verità acquisita, ma che *in loco* è bene — sia detto senza sarcasmo — « ribadire ». A conforto, per chi ne avesse bisogno, una testimonianza non sospetta, quella di A. Rizzi, pur sempre cosí pronto ad affermare, certo soprattutto per apprezzabilissime motivazioni d'indole affettiva e « patriottica », ogni ragione artistica della « friulanità »; e che, precisamente sul Carneo, cosí assennatamente conclude (1960): « *Nella mostra del Seicento europeo, tenutasi a Roma nel 1956 . . . , la civiltà figurativa veneziana era testimoniata da sei nomi*: *Fetti, Liss, Strozzi, Mazzoni, Maffei e Carneo*: *ma sudditi veneti sono solo gli ultimi due, il Maffei e il Carneo. Loro è quindi il merito di aver tenuta alta la bandiera della grande tradizione lagunare secentesca, di quel periodo che non fu, come fino a poco tempo fa si andava dicendo, oscuro e insignificante, ma che preparò . . . lo splendido Settecento veneziano* ».

2. SEBASTIANO RICCI (Belluno 1659 - Venezia 1734)

La favola di Amore e Psiche è fra le piú belle e famose dell'antichità ed è fra i temi ricorrenti di preferenza nell'iconografia dell'arte pressoché in ogni tempo. Tramandataci da Apuleio (*Metamorfosi*), si riferisce quasi certamente a significazioni misteriosofiche d'indole religiosa, di cui si è finora invano cercato di recuperare una traccia; alla quale non è tuttavia estranea, crediamo, un'implicazione d'ordine morale, che traspare abbastanza agevolmente dalla vicenda. Psiche è una ragazza bellissima, al punto da essere invidiata da Venere; nessuno però la chiede in sposa, tanto distante sembra l'idolo-oggetto, tanto alto — si direbbe oggi — il suo prezzo di mercato. Solo Amore — un dio — può superare una tale concezione mercificatrice, e perciò le diviene amante; ma l'amore implica fiducia, ed ecco il patto che vieta a Psiche di contemplare le fattezze del divino amante

notturno, pena la rottura dell'incantesimo e il dissolversi del rapporto: ciò che di fatto avviene, quando in Psiche prevale la suggestione invidiosa delle sorelle maggiori che fa leva sulla curiosità femminile appagata della bellezza esteriore. Superando le prove dure e umilianti a cui Venere successivamente la sottopone, Psiche recupera la sua interiorità, ed è in apprezzamento di questa che Amore torna a lei, la deifica e la fa sua sposa. La vittoria dello spirito sulle mere apparenze formali (la bellezza femminile) e il conseguente trionfo dell'Amore, è dunque, probabilmente, il significato sostanziale della favola.

Il tema era pienamente in auge in età tardobarocca, quando Sebastiano Ricci dipinse l'interpretazione del mito di *Amore e Psiche* (a olio su tela di cm. 123 x 180), che qui per la prima volta si pubblica. La rappresentazione, che ferma l'attimo che precede la rottura dell'incantesimo, presenta delle anomalie rispetto all'iconografia canonica, prima fra tutte per quanto concerne l'ambientazione, che non è qui notturna ma albale; e la conseguente superfluità della lucerna, accesa da Psiche secondo il mito per illuminare il volto dell'amante. La scelta è evidentemente dovuta a esigenze di stile, peculiari del Ricci — e precisamente di quel suo momento delicatissimo, al quale l'opera appartiene; tanto più chiaramente, quando si pensi che dello stesso tema, nel medesimo giro d'anni, offriva uno svolgimento abbastanza analogo, ma di stretta osservanza iconologica, un altro pittore

veneto, assai prossimo al Ricci, ma tanto meno impegnato di lui nell'opera di rinnovamento della pittura veneziana dell'epoca: Antonio Bellucci, nel quadro dipinto per l'elettore palatino a Düsseldorf ed ora a Monaco di Baviera (n. 915).

Dall'ampia apertura di cielo che si schiude a destra oltre le quinte sceniche dell'arredo dell'interno lussuoso, si scorge un paesaggio, « naturale » quanto basta a identificarlo: è il profilo del Pelmo — ricordo affettuoso dei natii monti bellunesi; e si rammenti quante volte è presente nei dipinti di Marco, il nipote, il profilo del monte Pizzocco — quello che si staglia entro le sottili, modulate scansioni di azzurri che connotano la freschezza di questo brano paesistico. Dall'apertura, la luce filtra a definire le forme morbidamente plasticate e compatte; le sfiora, le accarezza, le tornisce. Nel gioco della finzione scenica, si badi, è coinvolto teatralmente lo spettatore; difatti, lo splendido primo piano, il nudo, è altrettanto illuminato che il paesaggio; restando controluce, a mo' di *repoussoir,* soltanto le quinte dell'arredo e del primo piano paesistico, le ali e il collo di Amore, una parte del volto di Psiche: elementi ai quali nel complesso gioco da raffinato scenografo messo in essere dal pittore, è affidato il compito di maggiormente esaltare, per contrasto, le altre parti protagoniste della composizione.

Un cosí accorto dosaggio di effetti compositivi, di colore e di luce non può sorprendere in Sebastiano Ricci: mai nel suo percorso, e tanto meno nel punto assai delicato e sensibile in cui questo eccellente dipinto si inserisce. Vi è qui un confluire di elementi culturali, in cui sembra compendiarsi la complessa formazione del Ricci: gli spunti piú volte rilevati derivanti dalla pratica di scenografo condotta a Bologna e a Roma; la quintessenza delle esperienze emiliane, perfino in certe citazioni lessicali dal Del Sole e piú, qui, dal Sirani; l'omaggio patente a Luca Giordano nel profilo tipicissimo di Amore; la risoluzione, infine, in un linguaggio personale e autenticamente rinnovato dell'intera travagliata esperienza del secondo Seicento veneto, attraverso il coesistere di risultati di ricerche solo all'apparenza divergenti, quella plastico-chiaroscurale dei cosiddetti « tenebrosi », come lo Zanchi, e il progressivo schiarire ad opera della « linea » neoveronesiana (Lazzarini, Bellucci).

I precedenti romani, soprattutto, derivati da Pietro da Cortona e dal Gaulli, dovettero costituire a questo punto decisivo, per Sebastiano, un supporto determinante: qui, come nella decorazione affrescata nella cappella del Santissimo Sacramento e — diversamente ma contemporaneamente — nella pala di Santa Giustina a Padova; e ancora nello splendido soffitto della chiesa di San Marziale a Venezia. Siamo all'alba del nuovo secolo — l'ultimo secolo della pittura veneziana — inaugurato dal Ricci con quel suo linguaggio luminoso e frizzante, uno stile scattante ed energico, sostenuto da un disegno nervoso e veloce, denso ed acceso di fresco colore; d'una scioltezza di comporre libera ormai da ogni remora strutturale secentesca, per atteggiarsi in un'eleganza ritmica squisitamente *rocaille.* Una pittura soda e splendente, intonata su gamme cromatiche argentee di un brio inesauribile, dove la stessa ammirazione per la luminosità solare di Paolo Veronese è trasposta d'istinto in un fatto pittorico scintillante,

nuovo ed originale; che sarà fatto proprio da Giambattista Tiepolo, allo schiudersi della sua precoce maturità.

Fra i due termini del 1700 e del 1704, corrispondenti *ad annum* ai cicli di opere sopra citati di Santa Giustina e di San Marziale, e ancora in stretta prossimità con le tre allegorie delle *Ore del giorno* alla Querini-Stampalia di Venezia, si colloca il dipinto presente. La ricerca di una finezza piú acuta e penetrante di linguaggio, di una resa espressiva piú aderente ed armonica alle concettuali significazioni allegoriche, può essere stata — in tutti i casi qui considerati — e in assenza di sostanziali mutamenti in ordine a un piú vasto e globale orizzonte — una motivazione sufficientemente valida per lo spirito inquieto di Sebastiano Ricci — questo autentico « creatore di mode » — a dar vita a un nuovo, scintillante linguaggio pittorico.

3. NICOLA GRASSI (Formeaso, Carnia, 1682 - Venezia 1748)

Firmato in tutte lettere, al centro in basso: « *N. Grassi/F.* ». È il grandioso prototipo, finora inedito, dello svolgimento del tema, prediletto dal Grassi, di *Rebecca al pozzo* (la presente redazione, a olio su tela, misura cm 150 x 216). Redazioni piú tarde, notevolmente variate e di assai minor formato, si trovano a San Francesco della Vigna a Venezia e nella parrocchiale di Sezza.

Databile, di massima, nella seconda metà del terzo decennio — non lontano dal bellissimo e celebre ciclo degli *Apostoli* del duomo di Tolmezzo — manifesta con ancor chiara evidenza come il pittore carnico sia tributario della pittura veneziana di quei decenni cruciali del primo Settecento, in piú direzioni: la corrente patetica e chiaroscurata, cordialmente popolare, che metteva capo al Piazzetta, con il correttivo degli allungamenti espressionisticamente caricati del dalmata Bencovich; la sodezza luminosa di Sebastiano Ricci; il garbo *rocaille* di Giambattista Pittoni, a lui di tutti il piú prossimo per generazione e per affinità di temperamento, e probabile tramite anche, io credo, al gusto del meno noto suo zio Francesco Pittoni, largamente rappresentato, all'epoca, in questa provincia artistica, specialmente nell'isontino.

La complessità culturale non ha mai impedito però al Grassi di manifestare la genuinità del suo sentimento lirico; che si spiega, qui, nel racconto amabile della pastorale biblica, con non minore intensità nelle figure pateticamente scalene — le vaste superfici di panni virati nell'intonazione generalmente affocata, offerte al condensarsi soffice della luce — come nell'ampio paesaggio tutto balenante di bagliori corruschi, in cui la narrazione è ambientata; meglio, che di essa fa parte integrante. Si direbbe, proprio con riguardo al paesaggio come ad altre connotazioni d'ordine iconologico (es.: l'attenzione rivolta ai cammelli, in omaggio a precise prescrizioni canoniche) che il Grassi — qui come in poche altre cose sue — sappia abbandonarsi allo spirito della pastorale al punto da compenetrare il sentimento di arcadia che era peculiare al suo tempo con la memoria del classicismo francese del *grand-siècle* precedente: che è una singolarità notevole e significativa del correlarsi di fatto di tali poetiche nella tecnica stessa, nell'operare, degli artisti piú avvertiti; il fregio a bassorilievo sul pozzo, la precisa ascendenza delle figure « *alla Pussina* » di Sebastiano Ricci (le sovrapporte torinesi, 1724; i dipinti di Dresda) sono altrettante comprove di quest'impressione.

4. JACOPO AMIGONI (Napoli 1682 - Madrid 1752)

Nel 1918 Hermann Voss, il piú grande storico dell'arte barocca, intitolava all'Amigoni un ampio saggio d'apertura, identificando in lui « *gli inizi della pittura rococò a Venezia* ». Due anni dopo, Roberto Longhi — un altro luminare della nostra critica d'arte, purtroppo scomparso quattro anni fa — recensendo il saggio del Voss, con una di quelle luminose sue intuizioni autenticamente geniali, avvertiva come la verità sulle congiunzioni napoletano-venete nella pittura del Settecento non sarebbe mai stata chiarita fino a che non si fosse messa nella giusta evidenza la portata enorme che vi ebbe il tramite di Luca Giordano; e lo diceva con preciso riferimento al linguaggio squisitamente internazionale dell'Amigoni. Si riteneva allora — erroneamente — ed è qui il punto — che il pittore fosse veneziano di nascita; solo quindici anni piú tardi, nel 1935, venne fuori un documento che, mentre ne posticipava di otto anni la data,

fissava inequivocabilmente il luogo di nascita di Jacopo (o Giacomo) Amigoni precisamente a Napoli. Negli anni piú recenti, toccò prevalentemente a me il compito di occuparmi dell'affascinante artista: studiandone analiticamente l'opera dalle tappe iniziali — fra Napoli e Venezia — ai successivi soggiorni in Baviera, a Londra, a Parigi, ancora a Londra, a Venezia, a Montecassino e infine in Spagna, dove finí pittore di Corte a Madrid, precedendovi il Giaquinto, Giambattista Tiepolo e il Goya; dovunque il gradevolissimo pittore abbia lavorato, o abbia inviato opere,

come a Leningrado, allora capitale dello zar Pietro I, sono stato — da sedici anni a questa parte — almeno una volta, e debbo in qualche caso ancora tornare: in preparazione della monografia che mi auguro di veder compiuta fra breve. In questo territorio, l'Amigoni lasciò una testimonianza diretta, la bella pala di Prata; altre eccellenti opere sue sono venute ad arricchire locali collezioni private.

L'inedito *Bacco e Arianna* (a olio su tela di cm 84 x 137) che qui per la prima volta si pubblica, è un capolavoro fra i piú squisitamente rappresentativi degli anni inglesi dell'Amigoni, corrispondenti al decennio

1729-1739, interrotti dalla trasferta parigina, e coincidenti con il suo momento per molti versi piú alto. L'eleganza suprema delle forme alabastrine — viene a mente la coeva porcellana di Sèvres — si diffonde, per via di colore, e si ripercuote, nell'incantato spazio di favola — le selve neopussiniane verde-oro — in cui i personaggi del mito sono teneramente ambientati; al blando bilanciamento in cui si atteggiano le figure vellutate sotto la luce immobile, corrisponde quel « *lasciare in una gustosa dubbiezza i contorni* », che già lo storico A. M. Zanetti al suo tempo ammirava, « *nel dolce dibattersi generico di chiari e di scuri* ». Ne risulta una felicità impreceduta e irripetibile, che mentre coincideva con i pensieri di arcadia, doveva trovare ben consentaneo il sentimento poetico del pittore nei confronti della natura, della campagna inglese in particolare, dove i suoi dipinti di pari livello qualitativo — penso, ad esempio, a quelli bellissimi di Moor Park — erano certamente a lor agio.

L'« arte » dell'Amigoni fu di esaltare la forma essenziale esaltandola nella sua luminosità, assunta come dato positivo, per via di ricacciare all'indietro gli elementi accessori, fino a farli rientrare al tutto, « *arrivando con gli scuri fino al nero semplice* » e cosí conseguendo un risultato di « *perfetta lucidità* »: come il dipinto in esame offre brillante comprova. Nessuno in Europa, si potrebbe concludere parafrasando il lontano giudizio del Voss, seppe aprire la via « all'amabile epica, allo scherzo innamorato, alla graziosa e incurante bucolica del rococò con una grazia piú naturale ed avvincente che l'Amigoni ». È un giudizio che ancor oggi ci piace di aver sottoscritto.

5. GIAMBATTISTA CROSATO (Venezia 1686 - 1758)

Giambattista Crosato è meritamente celebre — in questi ultimi decenni almeno, a seguito della benemerita ricostruzione del Fiocco — per le sontuose imprese decorative condotte a fresco, specialmente in Piemonte — nel Palazzo Reale di Torino, a Stupinigi e alla Consolata — e a piú riprese nel Veneto: dapprima a Ca' Pesaro e, dopo il ritorno definitivo, nel salone da ballo di Ca' Rezzonico e nella villa Maruzzi Marcello a Levada. Pochissimo invece si conosce della sua squisita e preziosa produzione da cavalletto, le testimonianze della quale si contano sulle dita di una mano: dalla giovanile *Flagellazione di Cristo* ritrovata dall'Ivanoff a San Marcuola, alle due stazioni della *Via Crucis* di Santa Maria Zobenigo, documentate del 1755, per citare i due estremi noti; e pochissime altre. Ogni recupero che venga a integrare in questo settore il catalogo del raro e notevolissimo pittore giunge perciò particolarmente importante e gradito, tanto piú quando si tratti di esemplari altamente qualificati: com'è il caso dell'inedito *Giuramento* che qui si pubblica (a olio su tela di cm 119 x 151), nonché di un altro dipinto ad olio del Crosato con *Marte e Cupido,* pure inedito, che mi riprometto di far noto al piú presto.

Ritengo che il tema del grandioso dipinto in esame, che è fra le testimonianze piú pregnanti della produzione da cavalletto — o da sala —

di Giambattista Crosato, sia *Il giuramento di Annibale,* come suggeriscono non pochi elementi coincidenti con la tradizione storica; e precisamente un momento di quel fatto, corrispondente all'imposizione delle mani, sul capo del condottiero cartaginese, da parte del sacerdote di Baal.

Credo che fra le motivazioni dell'importanza di quest'opera sia anche il fatto che essa reca luce, con la sua precisa e alta qualificazione di stile, sulla fascia finora meno nota ed esplorata del percorso del Crosato, quella della prima maturità veneziana, costituendo un sostanziale preludio alla sua maniera spiegatamente decorativa. In relazione alle vicende contestuali della pittura veneziana del primo quarto del secolo — alle quali è giusto

rifarsi, in carenza di precoci appigli cronologici che l'opera del Crosato stesso non offre — una situazione di massima nell'ambito del terzo decennio del Settecento sembra sufficientemente centrata. Possiamo in altre parole, e poco contando la acerba citata prova giovanile di San Marcuola — nella quale pur non mi riesce di afferrare le reminiscenze dal Mazzoni su cui si continua ad insistere — finalmente avvalerci di un buon testo sul quale studiare le origini veneziane, ancor prima che emiliane come son state giustamente suggerite (Pallucchini), di Giambattista Crosato.

Ci mette in condizione di farlo lo spiegato e ricco tessuto pittorico di questo grande dipinto: la concretezza plastica delle forme, emergenti per grandi masse dal fondo in ombra; lo scorrere della luce sulle vaste superfici di feltro e di seta; i raffinati passaggi perlacei di colore; la sottile modulazione degli interspazi. L'ascendenza piazzettesca e crespiana del Crosato mi appare qui, anche sotto questo profilo, esemplarmente dichiarata: né mi sembra casuale, in tale ordine di considerazioni, la scoperta derivazione di morfemi da Antonio Molinari; sul piano meramente morfologico, sottolineiamo, ché poi l'interpretazione che ne dà il Crosato è di una tale fragranza e delicatezza cromatica da emulare quasi la morbidezza dell'Amigoni (e valgano, per riscontri puntuali, alcuni dei dipinti da lui recati da Venezia all'abbazia benedettina di Ottobeuren in Baviera nel 1726; e, piú tardi, qualcuna delle storie bibliche a mezze figure grandi ora a Berlino e a Darmstadt).

È con tali mezzi espressivi che, piuttosto che in consonanza con la grande vena decorativa del Ricci e del Pellegrini, il Crosato si sarebbe posto di lí a pochi anni, a cominciare dalla decorazione di Stupinigi, in termini quasi concorrenziali con Giambattista Tiepolo. Si deve alla conoscenza dell'inedito qui presentato, se siamo ora in grado di meglio intenderne le ragioni.

6 - 7. FRANCESCO GUARDI (Venezia 1712 - 1793)

Francesco Guardi deve soprattutto la sua rinomanza alla pittura di vedute, per la quale si qualifica come l'ultimo genuino poeta che Venezia abbia espresso. Alla sua conoscenza — per la quale resta ancora molto da fare, pur dopo la monumentale, e benemerita, monografia del Morassi — giova nondimeno tener presente, sullo stesso piano, ogni intervento in altre applicazioni tematiche e tecniche. Come ho già tentato di dimostrare altrove, non sarà facile pervenire ad una effettiva e inequivoca comprensione della sua grandezza fino a quando non si tenterà una ricostruzione del suo percorso intero, non solo senza piú pregiudizi inibenti, ma adottando un criterio di continuità e di globalità, considerando in un tutto unico dipinti a grandi e medie figure, fiori, vedute e « capricci » — le cui macchiette sono assai spesso, oltre tutto, un tramite prezioso di collegamento; e, naturalmente, i disegni: momenti, tutti, che non considereremo piú, anacronisticamente, come generi non intercomunicanti, ma precisamente come applicazioni linguistiche differentemente qualificate e vicen-

devolmente interattive. Credo che sia questo l'unico metodo valido, anche, a tentare una definizione della cronologia di Francesco Guardi, a monte di quella sua storia che già al Pignatti (1967) è apparsa, giustamente, tutta da scrivere.

Di Francesco presentiamo qui due testimonianze notevoli, ambedue in campi d'applicazione diversi da quello piú consueto della « veduta »; e importanti, oltre che per la qualità che intrinsecamente le connota, anche sotto il profilo che s'è testé accennato.

L'una è una *Madonna* (a olio su tela di cm 74 x 57), appartenente alla primissima maturità del Guardi. Si apparenta strettamente a un ben noto gruppo di immagini devozionali appartenenti, di massima, agli anni quaranta, in cui la disponibilità di strutturazione, la materia incisa, quasi scolpita nel legno — memore, piú ancora che di suggerimenti derivanti da pittori tirolesi come il Troger o il Grasmair, di esempi di scultura lignea, di quel grande artigianato, tipico della patria dei Guardi, che dovette costituire una non trascurabile parte nel *background* di Francesco — i crinali delle pieghe illuminati sui lunghi canaloni d'ombra, sono tutti elementi che riconducono a quella « primitività materica », la cui prima

prova situabile certamente nel tempo è la lunetta con *San Francesco in estasi* di Vigo d'Anaunia, del 1738.

È un'immagine, nella sua dolcezza popolare e sofferta, espressionisticamente tesa — si veda il rilievo nodoso delle mani — che trova accenti corrispondenti al suo sentimento espressivo nel colore: azzurri e grigi teneri, bianchi abbaglianti e tortora, cui conferisce maggior profondità la preparazione a bolo d'Armenia; non diversamente che nelle bellissime « storie bibliche » del Museo di Cleveland, specialmente la *Pesca di Tobiolo,* profonda e verdazzurra come un lago alpino ai margini di una selva ombrosa.

Piú inoltrato di una quindicina d'anni, è il *Cesto con fiori* (a olio su tela di cm 61 x 86,5), che qui pure si pubblica: un pezzo di pittura sontuoso e importante, che bene qualifica in questa particolare applicazione — ricorrente, come tutte, nel tempo — del suo genio figurativo, il linguaggio franceschiano nel decennio centrale della sua prima maturità, gli anni cinquanta.

Sui fiori di Francesco Guardi, molto è stato scritto; da ultimo, di contro a una precedente dilatazione forse eccessiva, si è reagito restringendone l'elenco pressoché alle sole cose documentate.

Senza disconoscere la validità di una tale cautela, chi scrive ha già provato a effettuare nuove, piú aderenti proposte, partendo da quelle

basi certe che sono il fresco cespo fiorito tra le acque sorgive di un ruscello nel terminale destro della citata lunetta di Vigo, il ramo fiorito nel maggiore fra i tre « capricci » già nel castello di Colloredo di Montalbano ed ora nel Metropolitan Museum di New York e il cesto con fiori di campo nella *Sacra Famiglia* già nella parrocchiale di Strigno, poi Barozzi ed ora nel Museum of Art di Toledo (Ohio). A proposito di quest'ultima — un'opera fra le piú « difficili » coinvolte nell'annosa disputa attributiva dei fratelli Guardi — ricorderemo che proprio il dipinto in esame valse a noi da *test* assai efficace per ricondurre il problema a definizione.

Si tratta, invero, di un esempio fra i piú alti e compiutamente realizzati del Guardi pittore di fiori. Affinato appena nel dettato pittorico — i lumi sui dorsi dell'intreccio vimineo, piú morbidi e penombrati i passaggi di mezzitoni sui petali — com'è proprio di quel momento del suo percorso, v'è *in nuce* la poetica stessa di tutto Francesco Guardi, fino all'epilogo — quando piú imminente urgeva nelle sue vedute il presentimento della prossima fine di Venezia: il senso della caducità delle cose. Donde il peso dei colori a corpo, bloccato e matericamente definito dalla luce, e tutto terreno; disponibile, come la breve vicenda dei fiori recisi del cesto, dalie e rose, tulipani e fresie, allegoricamente suggerisce, allo sciogliersi esistenziale nel tempo.

8. GIANDOMENICO TIEPOLO (Venezia 1727 - 1804)

La riscoperta di questa raffinatissima *Madonna col Bambino* (a olio su tela di cm 43,6 x 33,7) reca un nuovo elemento alla conoscenza di una particolare vena, assai sensibile, di Giandomenico Tiepolo. Si tratta di quella sua produzione di *imagerie* devozionale alla quale egli ha talvolta confidato momenti di libera effusione sentimentale: com'è nel caso presente. In questo senso, tale produzione va in ogni modo isolata dal restante corpus della sua pittura di storia — sacra e profana — che lo vede tributario della poesia « eroica » del padre Giambattista; per lo piú di stretta osservanza, come comportava la pratica stessa della collaborazione di bottega costantemente in atto. Altra cosa son poi, naturalmente, le opere in cui liberamente si esprimono il temperamento arguto di Giandomenico, e il suo gusto francamente popolare, ansioso di tempi nuovi: un capitolo del tutto personale e autonomo, paragonabile nell'arte europea solo alla satira dell'Hogarth e poi al Goya, che si apre con gli affreschi della villa Valmarana presso Vicenza (1757) e si conclude con quelle autentiche minuscole saghe che sono i cicli di affreschi con storie di satiri, di centauri e di pulcinelli, dipinti in piú tempi fino al 1791-93 nella villa dei Tiepolo a Zianigo, ora a Ca' Rezzonico.

Giusto alla decorazione della villa di Zianigo — già prima dell'acquisto da parte di Giambattista Tiepolo intorno al 1753 — Giandomenico aveva dato mano ancora ventiduenne, affrescandovi nella chiesetta, nel 1749, quattro monocromati alle pareti e una *Sacra Famiglia* per l'altare. Può

considerarsi, quest'ultima, la matrice, valida come precedente, di quella produzione d'*imagerie* devota di cui si diceva; che, per restare al tema del dipinto in esame, comprende, fra le testimonianze migliori e più famose, gli esemplari del Museo di Bassano, del Museo Pus'kin di Mosca e della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia, queste due ultime strettamente correlate fra loro e con la redazione che qui si pubblica da strette connessioni compositive, di stile, alfine, di ascendenza. Mentre, per via del ricordato precedente di Zianigo, era invalsa l'abitudine nella critica ad ascrivere alla prima giovinezza di Giandomenico tutto questo

gruppo di opere, ci troviamo sostanzialmente d'accordo con A. Mariuz nel collocarle, in linea di larga massima, fra il settimo e l'ottavo decennio del secolo. Precise consonanze stilistiche con opere appartenenti al decennio spagnolo (1762-1770) o di poco precedenti, ci inducono a suggerire per il prezioso dipinto qui reso noto una datazione circa gli anni sessanta. Questo comporta anche — se la proposta che qui si avanza risponde al vero — e il confronto con le altre redazioni ha tutta l'aria di confermarlo — che la redazione inedita qui prodotta precede nel tempo quella già Jussupov ora al Museo Pus'kin e quella, seriore, già sull'altarino del ponte dell'Impresa a Venezia ed ora a Santa Maria Formosa.

Certo è che il dipinto ora riscoperto presenta una luminosità che ne esalta l'avvenenza patetica, dolcemente ombrata di malinconia; una luminosità resa piú intensa, in negativo, dalla scrittura assidua, minuta e a tratti brevi, tremuli — si veda, ad esempio, il brano stupendo dei lini fascianti il Bambino — che è fra le peculiarità piú organicamente inerenti all'espressione poetica di Giandomenico Tiepolo e naturalmente sempre presente in ogni suo « momento » di applicazione operativa.

Si pensi che in quei decenni della seconda metà del secolo già si affermavano anche a Venezia le istanze neoclassiche — i Tiepolo medesimi avevano dovuto fronteggiare a Madrid l'urto del Mengs, che di quei dettati era fra i piú convinti assertori —; mentre la vecchia repubblica era avviata senza speranza nella crisi terminale delle sue strutture sociali. Giandomenico Tiepolo non credeva piú — non aveva mai creduto — ai miti del tempo suo e di suo padre; ma era pur sempre, quello che si sfasciava davanti alla sua coscienza lucidamente avvertita, un mondo che muore. Si abbia presente tutto questo; e sarà piú chiara la ragione di quel velo di nostalgica mestizia che avvolge, come questa, molte fra le piú genuine espressioni poetiche — anche le piú incommosse — della pittura veneziana del Settecento inoltrato.

GIUSEPPE MARIA PILO

Son tutte opere di rango quelle qui pubblicate, proposte dal Museo pordenonese all'attenta curiosità degli studiosi nella rassegna dello scorso gennaio. E quello fu anche il primo episodio — ma tutto lascia melanconicamente supporre sarà anche l'ultimo — della tanto auspicata collaborazione degli « Amici dei Musei » con l'Istituto.

A Pordenone, ove difficilmente un'iniziativa intelligente riesce a decollare, forzando l'inerzia dei piú, anche questi sprazzi isolati di vitalità culturale in un mare stagnante d'indifferenza costituiscono un'esperienza stuzzicante.

LA REDAZIONE

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il presente elenco comprende unicamente le pubblicazioni a cui si fa riferimento nel corso del testo.

1771 - A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri,* Venezia.

1789 - L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo,* Bassano (ed. cit.: Milano, 1823).

1918 - H. VOSS, *Jacopo Amigoni und die Anfänge des Malerei des Rokoko in Venedig,* in « Jahrbuch der K. preuszischen Kunstsammlungen ».

1920 - R. LONGHI, Recensione a H. Voss, *Jacopo Amigoni etc.,* in « L'Arte ».

1935 - G. FIOCCO, *G. B. Pittoni e Jacopo Amigoni ad Alessandria,* in « Rivista di Venezia ».

1941 - G. FIOCCO, *Giambattista Crosato pittore di Casa Savoia,* Padova (2ª ed., 1944).

1951 - N. IVANOFF, *Un ignoto ciclo pittorico di Giovanni Battista Crosato,* in « Arte Veneta ».

1952 - R. PALLUCCHINI, *Studi ricceschi, I°, Contributo a Sebastiano,* in « Arte Veneta ».

1956 - D. GIOSEFFI, *Pittura veneziana del Settecento,* Bergamo.

1958 - G. M. PILO, *Studiando l'Amigoni,* in « Arte Veneta ».

1959/60 - G. M. PILO, *Bozzetti e modelli settecenteschi del Bellucci a Düsseldorf,* in « Arte Veneta ».

1960 - R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento,* Venezia-Roma.

1960 - G. M. PILO, *Ricci, Pellegrini, Amigoni: nuovi appunti su un rapporto vicendevole,* in « Arte Antica e Moderna », n. 10.

1960 - A. RIZZI, *Antonio Carneo,* Udine.

1961 - A. RIZZI - G. GALLO, *Mostra di Nicola Grassi,* Udine.

1963 - V. QUERINI, *Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVI, XVII e XVIII secolo, saggio critico e di presentazione,* in « Il Noncello », n. 20.

1964 - E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento,* Venezia.

1965 - R. PALLUCCHINI, *Un'opera sconosciuta dell'Amigoni del 1740,* in « Arte Veneta ».

1966 - R. PALLUCCHINI - A. RIZZI, *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli,* Udine.

1966 - G. M. PILO, *La mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli,* in « Arte Veneta ».

1967 - C. DONZELLI - G. M. PILO, *I pittori del Seicento veneto,* Firenze.

1967 - *Problemi guardeschi, Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi, Venezia 13-14 settembre 1965,* Venezia.

1968 - R. PALLUCCHINI - A. RIZZI, *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli,* Udine.

1968 - G. M. PILO, *La mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli,* in « Arte Veneta ».

1971 - A. MARIUZ, *Giandomenico Tiepolo,* Venezia.

1971 - R. PALLUCCHINI, *Schede venete settecentesche,* in « Arte Veneta ».

1972 - F. D'ARCAIS, *Note per Sebastiano Ricci,* in « Arte Veneta » (il contributo, attendibile per quanto concerne i dati documentali, ha un grave limite nella dettagliata proposta di lettura degli affreschi di Santa Giustina (pp. 212-213), là dove la D'A. non si avvede del determinante intervento del restauratore che ha integrato quanto non piu esisteva perché sfaldatosi con l'intonaco).

1972 - G. M. PILO, *Pietro Vecchia e Jacopo Amigoni a Pordenone,* in « Itinerari », VI, n. 1.

1972 - G. M. PILO, *Inediti d'arte friulana,* Pordenone.

1973 - A. MORASSI, *Guardi - Antonio e Francesco Guardi,* Venezia.

1973 - G. M. PILO, *Cinque dipinti del Pordenone recuperati,* in « Itinerari », n. 23.

1973 - G. M. PILO, *I « misteri del rosario » e altri dipinti inediti « di figura » di Francesco Guardi,* in « Arte Veneta ».

1974 - G. M. PILO, *Risarcimento per Giovanni Antonio Pordenone,* in « Paragone », n. 289.

— G. M. PILO, *Una monografia sui Guardi; e qualche aggiunta ai loro cataloghi,* in « Paragone » (in corso di pubblicazione).